

# Czesław Zgorzelski

---

## Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (19), 7-22

---

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Szkice

*Czesław Zgorzelski*

## **Perspektywy genologii w poznawaniu poezji współczesnej**

### **1**

U wstępu — krótkie wyjaśnienia. Rozważania nie zmierzają do zarysowania pojęć zorientowanych ku systematyce zjawisk literackich. Pragną służyć historycznoliterackim konstrukcjom linii rozwojowych wiążących współczesną poezję z tradycją literacką i z ogólniejszymi przejawami dzisiejszej twórczości. Mówiąc o współczesności, mają na myśli trzydziestolecie powojenne. Dotyczą więc procesów żywych, gorących jeszcze w swym nie zakończonym rozwoju.

Rozpocznijmy od ogólnego zarysowania sytuacji badań genologicznych wobec aktualnego stanu przeswiadczeń naszych o rodzajach i gatunkach literackich.

### **2**

Tradycyjne spojrzenie na twórczość literacką ujmowaną w granicach epiki, liryki i dramatu utrzymuje na ogół swe dziewiętnastowieczne pozycje. Choć nie bez znaczących modyfikacji.

Nowa (praktyczna) klasyfikacja

W szerszej świadomości społecznej poczyną je zastępować przeciwstawienie prozy i wiersza, czy częściej chyba — powieści i poezji. Nie mają one znaczenia rodzajów literackich; funkcjonują raczej jako praktyczne rozróżnienie, narzucone bodaj wskutek ostrzejszego zróżnicowania zadań społecznych spełnianych przez obie kategorie twórczości w nowoczesnej kulturze literackiej. Nader wyraźnie uświadamiamy sobie wszyscy, że do czegoś innego potrzebne są nam powieści, nowele czy opowiadania prozą, a ku czemuś innemu prowadzą nas poezje. Wyraźniej też wykryły się granice grup użytkowników obu tych rodzajów wypowiedzenia się literackiego. Czy — rodzajów? Raczej takich sposobów komunikacji literackiej, które chcielibyśmy określić jako „supergatunki”.

A dramat? Zróżnicował się i zwielokrotnił w swych postaciach zależnie od teatralnego, filmowego, słuchowiskowego lub telewizyjnego przeznaczenia. W wielu wypadkach zmalała rola słowa na rzecz innych środków oddziaływania tego, co określaliśmy dotąd słowem: dramat. Rodzą się nowe formy realizacji widowiskowych, wzrasta zainteresowanie eksperymentami teatru bezsłownego. Sytuacja uległa także skomplikowaniu w stosunku do innych sposobów wypowiedzenia się literackiego. Teksty drukowane, przeznaczone do czytania, zeszyły w odbiorze społecznym na plan drugi. Nowe sposoby realizacji dramatycznych odsunęły nieco dramat jako całość na inne pozycje w literaturze, nadały mu większą autonomię, otwierając przed nim drogę do stopniowego wyzwalania się w odrębną, wewnętrznie zróżnicowaną dziedzinę sztuki. Potwierdzenie tego zjawiska odczytywać można także w kształtowaniu się nowych dyscyplin, jakimi są dziś teatrologia czy filmoznawstwo.

Odejście od  
klasyfikacji

Terminy: epika, liryka, dramat nabrały innych odcieni znaczeniowych — także w praktyce naukowej.

Coraz wyraźniej odchodzimy od klasyfikacyjnych funkcji tych pojęć: w systematyce genologicznej wydają się nam nieraz mniej potrzebne. Wolimy mówić o nich jako o pewnych właściwościach czy kategoriach literackich, używając słów: epickość, liryczność, dramatyczność na oznaczenie czegoś, co jak żywiół przenika utwór, przedostając się również do obcych rodzajowo zjawisk literatury. W dążeniu do uchwycenia dynamiki wewnętrznej tekstów rozróżnienia te wydają się nam dzisiaj bardziej użyteczne niż jako generalne wyznaczniki przynależności genologicznej danego utworu.

Tyle o sytuacji rodzajów literackich.

### 3

A jak się przedstawia sprawa gatunków? Niełatwo ją ująć w sprawozdanie przejrzyste i całkowite. Sytuacja wydaje się tu bowiem o tyle bardziej skomplikowana, że wciąż jeszcze pozostajemy w etapie dążeń nie wyklarowanych ostatecznie. Być może, iż wchodzimy dopiero w okres kształtowania się nowych typów wypowiedzi lirycznej?

I nic w tym dziwnego: poezja przeżyła wszakże dwa silne uderzenia przeciwgatunkowe. Pierwsze wyszło z pozycji programowych romantyzmu, drugie zaś, nierównie silniejsze, dokonało się w ostatnim półwieczu, u nas — głównie za sprawą Awangardy. Jedną z przyczyn tego drugiego uderzenia trafnie chyba wskazał Edward Balcerzan: przyszło ono m. in. jako konsekwencja dążenia do oryginalności, choćby nawet kosztem komunikatywnych walorów wypowiedzi. „Oryginalność wydawała się po prostu czymś jednoznacznie *pozytywnie* wartościowym”<sup>1</sup>. Jakkolwiek powtórzenie sytuacji gatunkowej odbierało

Tendencje  
antygatunkowe

<sup>1</sup> E. Balcerzan: *Sytuacja gatunków*. W: *Przez znaki*. Poznań 1972, s. 140.

utworowi w poczuciu poetów cechę nowości, charakter niepowtarzalnej, jedynej konstrukcji słownej. Dawniej określenie gatunkowe służyło jako środek wyrazu, było początkowym sygnałem literackiego charakteru wypowiedzi; nie tylko informowało czytelnika, ale także przygotowywało go do odbioru, pozwalało mu odpowiednio ustawić się wobec tekstu. W nowszej poezji stopniowo przestało odgrywać swą rolę, stawało się już w XIX w. wskutek coraz mniej wyklarowanego oblicza gatunkowego kwalifikacją kłopotliwą i niepotrzebną. Jeśli się pojawiało, to najczęściej jako aluzja gatunkowa, wyzyskiwana nieraz do polemicznej gry z tradycyjną konwencją genologiczną.

Zmiany te nie mogły — oczywiście — zachodzić ani tak szybko, ani tak generalnie, by odrzucenie wieloletniej tradycji gatunkowej stało się powszechne. W rezultacie powstała sytuacja ogromnie skomplikowana: weszliśmy w okres krystalizowania się nowych typów wypowiedziania się lirycznego, w którym obok jawnego czy utajonego nawiązywania do dawnych linii rozwojowych, gatunkowo określonych, zaczęła się kształtować wypowiedź — w swej genologicznej orientacji — jakby w sferze pozagatunkowej. Okres dotąd nie zamknięty, w chaosie różnych tendencji pogrążony, do uchwycenia w ramy uogólnień genologicznych niezmiernie trudny.

Najcenniejsze obserwacje poczynił w tym zakresie Balcerzan. Przyjmując jako kryterium model sytuacji komunikacyjnej, wyróżnił trzy warianty stanowiska poetów wobec gatunku: 1) „klasycystyczny”, 2) „postromantyczny” i 3) „awangardowy”<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Dokładniejsze oznaczenie trzech wariantów, zilustrowane przekonującymi interpretacjami wybranych przykładów — w cytowanej książce Balcerzana:

1. Wariant klasycystyczny — oparty o „milczące założenie, iż system sytuacji komunikacyjnych (...) jest systemem zamkniętym”. „Utwór liryczny może więc jedynie na różne sposoby aktualizować stare modele sytuacji, apelując do powszechnie znanych, sklasyfikowanych gatunków” (s. 150—151).

Rozróżnienie to — w najogólniejszych zarysach zgodne również z etapami procesu historycznego — wiedzie prostą drogą do wniosku o rozwoju nowszej poezji ku postaci bezgatunkowej. Bo nawet wtedy, gdy mamy do czynienia z egzemplarzami wariantu drugiego, „postromantycznego”, konstatować musimy zjawiska szczególnego, przeważnie opozycyjnego wykorzystywania tradycyjnych pojęć gatunkowych lub próby zaadoptowania takich typów wypowiedzi, które ukształtowane zostały i aktualnie się rozwijają poza systemem literatury.

Przewrotne  
realizacje

W zakres wariantu tego włącza bowiem Balcerzan dwie odmiany, które w aspekcie genologicznym reprezentować powinny odrębne dziedziny zjawisk. Pierwsza z nich opiera się na grze przeprowadzanej w odniesieniu do tradycyjnej świadomości gatunkowej z wykorzystaniem różnego rodzaju stosunków: oscylowania, przeciwstawienia, ironicznego naśladownictwa, parodii — słowem „przewrotnego” sposobu realizacji. W rezultacie powstają ody-nieody, sielanki-nieselanki, psalmy-niepsalmy, jawny dowód żywotności tradycyjnych gatunków jako pojęć, które można jeszcze w różnorodny sposób wygrać aluzyj-

Gra z typami  
wypowiedzi  
pozaliterackiej

---

2. Wariant postromantyczny — oparty o „milczące założenie, że (...) system sytuacji komunikacyjnych (...) nieustannie się zmienia”. „Jest systemem otwartym”. „Poeta może i powinien nawet wykrywać *zarysy modeli* komunikacyjnych, nobilitując np. wszelkie «gatunkopodobne» typy wypowiedzi potocznej, dziennikarskiej, naukowej itp.” Ma także „prawo (...) dodawania (...) własnych, przez siebie zmyślonych, wykoncypowanych, *próbnych* schematów gatunkowych” (s. 162).

3. Wariant awangardowy — ukształtowany na podstawie esejów Przybosia; wyrasta z założenia, że „(...) prawdziwie nowatorska twórczość poety (...) nie może być uprzednio zdeterminowana przez jakikolwiek system znanych sytuacji komunikacyjnych”. „Autentycznie nowatorski wiersz liryczny rodzi się *poza systemem gatunków*. Jest zawsze jednorazowym odkryciem artystycznym. Nie do powielenia” (s. 169).

nie dla wzbogacenia, podkreślenia lub zaostżenia wymowności poetyckiej.

I druga odmiana: gra przeprowadzana z różnymi „gatunkopodobnymi” typami wypowiedzi *pozaliterackich*. Rozmowy uchwycone jak przez mikrofon, reportaże, przemowy, ogłoszenia — jak choćby Różewiczowski komunikat o zaginionej kobiecie pt. *Białe groszki*, skomponowany jak urwane ogłoszenie przez radio lub w telewizji, czy *Szkielet jaszczura* Symborskiej, wystylizowany na informację przewodnika w muzeum. W tej grupie znalazłyby się także „studia przedmiotu”, stylizacje na wypowiedź w trybie wywodu naukowego (Herberta *Próba opisu, Włosy*; Urszuli Koziół *Próba opisu ciał niezidentyfikowanych*; J. M. Rymkiewicza *Dlaczego czasownik «zaisnąć» ma tylko czas przyszły?* itp.)

## 4

Nasuwa się pytanie: czy trójwariantowa propozycja Balcerzana wystarcza jako zakres operacji badawczych genologii w stosunku do poezji współczesnej? Czy i w jakiej mierze dałoby się obserwacjami jej objąć także utwory prezentujące najliczniejszy dziś wariant trzeci? Wydaje się bowiem, że dominacja orientacji pozagatunkowej w tendencjach poezji współczesnej jest faktem niezaprzeczalnym. Taki też bodaj jest sąd powszechny<sup>3</sup>. Łatwo wprawdzie zauważyć w poezji powojennej istnienie pewnych powracających typów wypowiedzi zmierzających jak gdyby ku strukturalizacji gatunkowej. Brak im jednak nie tylko uogólnienia w nazwie i nie tylko zakotwiczenia w świadomości spo-

W poezji  
powojennej

<sup>3</sup> Por. zdanie M. Głowińskiego: „(...) w bieżącej praktyce literackiej gatunek jest w pewnych dziedzinach niemal nieistotny” (*Powieść młodopolska. Studium z poetyki historycznej*. Warszawa — Kraków 1969, s. 20). Podobnie w najnowszym podręczniku *Wiadomości z teorii literatury w analizie literackiej* B. Chrzastowskiej i S. Wysłouch (Warszawa 1974, s. 268): „(...) poezja współczesna niemal całkowicie wyzwoliła się od wszelkich specyfikacji gatunkowych”.

łecznej, ale także utrwalenia w szerszej praktyce poetyckiej. Są najczęściej przejawem indywidualnych skłonności poszczególnych twórców. I trudno wróżyć im, że powoli, z biegiem czasu, wykrystalizują się w struktury gatunkowe funkcjonujące w społecznej świadomości jako upowszechnione wzorce nadchodzącego etapu poezji. Białoszewskiego „Mironie” „dosłyszane”, „łapania za słowa” czy miniaturowe scenki z codziennej powszedniości życia i języka; liryczno-epickie reportażyki Harasymowicza; medytacje poetyckie Szymborskiej; „kontemplacje” liryczne Urszuli Koziół... Toż to przejawy zbyt wyraziście związane z indywidualnymi osiągnięciami wymienionych poetów, otwierające drogę raczej ku naśladownictwom niż ku twórczej kontynuacji nowych postaci gatunkowych w poezji jutra. Zróżnicowanie, jakie zachodzi między nimi, nie utworzy bodaj nowego systemu gatunkowego. Pozostanie jedynie jako zróżnicowanie strukturalne indywidualnych skłonności i rozwiązań poetyckich.

Pozaindywidualne strukturalizacje

Ale w poezji współczesnej istnieją także — jak się zdaje — pozaindywidualne zróżnicowania strukturalne, które nie mogą być obojętne dla zainteresowań genologii. Niełatwo je wskazać, opisać i skodyfikować. Zwłaszcza że tradycyjne sposoby często w operacjach tych zawodzą. Zapytajmy jednak, czy byłoby przydatne zastosowanie rozróżnień genologicznych szerszych niż gatunkowe, a węższych niż rodzajowe. Próbować warto, choćby po to, by sprawdzić, czy dałoby się dzisiejsze zróżnicowania strukturalne włączyć w historyczne linie powiązań genologicznych.

Na przykład spojrzenie na poezję współczesną z aspektu tzw. nastawienia komunikatu na ton potencjalnej realizacji społecznej tekstu, prezentowa-

„Tekst poetycki staje się z tego punktu widzenia (...) systemem sygnałów, które jak gdyby automatycznie ustawiają nasz odbiór na odpowiednią wysokość tonu, na tempo i siłę



nia go odbiorcom (ze względu na to, co w języku „formalistów” rosyjskich nazywało się: *ustanowka*), natężenia głosu, na oddech w piersiach, potrzebny do zasygnalizowanego nam sposobu wygłoszenia danego tekstu poetyckiego. Inaczej przecie mówimy, zwracając się w wielkiej sali do licznie zebranych tłumów, inaczej — gdy znajdujemy się w zaciszu kameralnego grona bliskich nam ludzi, a jeszcze inaczej — gdy w samotności snujemy rozważania i jakby w rozmowie z sobą samym wyznajemy intymnie to, co najbardziej nas porusza, niepokoi lub pociąga”<sup>4</sup>.

Przewaga liryki  
kolokwialnej

Odwołać się tu wypada do rozróżnienia zaproponowanego przez Eichenbauma na lirykę deklamacyjną, kolokwialną i śpiewną<sup>5</sup>. Choćby po to, by sprawdzić, czy istotnie i w jakiej mierze mamy w poezji współczesnej stwierdzaną nieraz dominację drugiej z nich, kolokwialnej (może lepiej: mówionej), i niemal całkowite wyeliminowanie ostatniej, śpiewnej. Zjawisko — jako ogólna tendencja naszych czasów — chyba niewątpliwe; ale co wiemy o ewentualnych fluktuacjach czy zmianach w natężeniu tego kierunku? Kto wie na przykład, czy nie stoimy w przededniu zwrotu ku większej równowadze tych odmian? Może wymowność liryczna wypowiedzi śpiewnej będzie z biegiem czasu coraz bardziej zyskiwać na tle codziennej powszedniości konstrukcji kolokwialnych?

Zwrot ku  
śpiewności

Pewne zjawiska praktyki poetyckiej ostatniego dziesięciolecia zdają się zwrot ten zapowiadać. Choćby „psalmy” Nowaka czy niektóre wiersze z *Zielnika* Harasymowicza. Ale także inne, nie tak wyraźnie zagęszczone przykłady wypowiedzi niemal w całości utrzymanych w tradycyjnej śpiewnej rytmice. Te zwłaszcza, które, wykorzystując wyzwolenie dawnych czynników metrycznych z funkcji wierszotwórczych, wydobywają z nich potencjalną wymowność ekspresywną. Trocheiczność *Allegro ma non*

<sup>4</sup> Cz. Zgorzelski: *Historycznoliterackie perspektywy genealogii w badaniach nad liryką*. „Pamiętnik Literacki” LVI 1965 z. 2, s. 369—370.

<sup>5</sup> B. M. Eichenbaum: *Mielodika russkogo liriczeskogo sticha*. Petersburg 1922.

*troppo* Szymborskiej w grze z wtrąceniami trójakcentowych ósmiozłoskowców; pozorna naiwność rytmiki *Nic ładnego* Herberta, utrzymana konsekwentnie w toku najprostszych trochejów ze zmianą systemu akcentowania w pointowym zaostreniu wierszy finałowych; czy wyrazista linia toku *Na wsi* Nowaka przełamana w środku jak gdyby na drugi głos, rytmicznie i kompozycyjnie ostro się odcinający — oto przykłady wygrywania ekspresywnych walorów śpiewnej regularności.

Ale bardziej znamienne dla poezji współczesnej wydają się takie nawiązania konstrukcyjne do śpiewnego toku wiersza, które regularność swych powrotów budują na czynnikach innych niż mechanika metrycznego powtarzania schematów wierszowych i stroficznych. Konstrukcje współczesne, analogiczne w pewnej mierze do dawnej regularności pulsowania rytmicznego, ujawniają się często w zaścępczej postaci ostro wyrzeźbionej segmentacji wypowiedzi, w rozwijaniu jej wątku poprzez powracające człony składniowych uregulowań, oznaczone anaforą, paralelizmami, grą tematycznych analogii lub przeciwstawięń, równoległością układów, rytmem obrazów, semantycznych zestawień lub elementów zdaniowych. Słowem — wyraźną grą uregulowań, jawnie odbiegających od rzekomej swobody kolokwialnego rozwijania wypowiedzi. O przykłady nie-trudno — *Hokusai* czy *Poprad* Harasymowicza:

Rytmy  
dzisiejsze

Popradzie  
rzeko z pstrągiem  
w herbie  
Rzuciłem w ciebie  
moją młodość  
jak bukiet maków  
Teraz płynie tobą  
moja dojrzałość  
naręcze piołunu  
Kiedyś  
popłynie już tobą  
tylko białe  
gęsie pióro

Inne struk-  
tury gatunko-  
podobne

Zapewne, nie jest to śpiewność w dawnym tego słowa znaczeniu, raczej — konstrukcyjne zbliżenie do stroficznej i wierszowej powtarzalności, które w kontekście współczesnej poezji nawiązuje tylko do płynnego toku liryki śpiewnej. Stoi jak gdyby u wstępu do nowoczesnego, swobodniejszego typu wypowiedzi, zrytmizowanej odmiennie niż tradycyjne wiersze. Ale o kształtowaniu się odrębnego typu konstrukcji nawiązującej jakby do śpiewności, a w każdym razie odcinającej się od stylizowanej potoczności swobody kolokwialnej, świadczy dowodnie. Może więc warto podjąć próbę naszkicowania mapy wzajemnego układu i poetyckiego wykorzystania różnych możliwości „nastawienia” na dominujący ton wypowiedzi w ramach dzisiejszej praktyki poetyckiej? Jasne, że realizować to należałoby w oparciu o zróżnicowanie bogatsze, nie ograniczone tylko do trzech wysuniętych przez Eichenbauma — podstawowych, ależ nie wyłącznych chyba — kategorii. Przecież sytuacji lirycznych warunkujących ton wypowiedzi może być znacznie więcej. Odkrywczość twórcza miałyby tu pole szeroko otwarte. Wystarczy wymienić choćby utwory utrzymane w tonie wyznania intymnego czy uchwyconego „na gorąco” biegu myśli, albo wymienione już „studia przedmiotu” nawiązujące aluzyjnie do sfery beznamiętnego tonu obserwacji naukowych. Możliwości, jakie dla genologicznych zainteresowań mogłyby wynikać z narzucenia na dzisiejszą rzeczywistość poetycką tych i podobnych im, tradycyjnie stosowanych rozróżnień strukturalnych, otworzyłyby może nowe perspektywy badawcze i pozwoliłyby postawić materiałowi bardziej istotne pytania niż plątanie się między rozgraniczeniami dawnych klasycznych gatunków<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Można by także rozważać przydatność podobnego zastosowania rozróżnień takich np., jak dominujące ukierunkowanie wypowiedzi na funkcje emotywnie, denotatywne lub konatywne, czy zróżnicowania ich ze względu na tzw. strukturę podawczą.

## 5

Nie jest to wszakże jedyny sposób zagospodarowania szerokiego pola działań genologii w zakresie poezji współczesnej. Istnieje inny — kto wie jednak, czy skuteczniejszy? Może raczej uzupełniający wyniki zaproponowanego tu postępowania.

Można by wyjść nie od apriorycznego narzucenia na badany materiał siatki pojęć stosowanych wobec dawniejszej twórczości, ale od rozróżnień podsuwanych niejako obserwatorowi przez faktyczny stan rzeczy, zarysowujący się mniej lub bardziej wyraźnie w strukturalnej sytuacji poezji współczesnej. Pierwszy sposób łatwiej pozwoliłby uniknąć izolowania współczesności od linii rozwojowych wiążących ją z historycznym ciągiem przemian. Drugi natomiast pełniej może ukazałby związki dzisiejszej poezji z aktualnym systemem literatury. Więcej nawet: kultury dni naszych. Mniej byłyby także apodyktyczny w stosunku do oglądanego materiału.

Dwa sposoby

Rozważania nie mają — oczywiście — ambicji skodyfikowania wszystkich możliwych czy tylko najważniejszych rozgraniczeń nasuwających się obserwatorowi poezji współczesnej. Próbują jedynie zilustrować swe propozycje konkretnymi przykładami. Ujęto je w antynomiczne zestawienia biegunowo skonstruowanych układów po to, aby na linii między biegunami łatwiej było w praktyce badań określić miejsce konkretnych zjawisk literackich, najczęściej przecie stanowiących rezultat współdziałania różnych, niekiedy nawet sprzecznych ukierunkowań. Oto pierwsze z tych przeciwstawień, dlatego na początek wysunięte, że najłatwiejsze do stwierdzenia od razu, przy powierzchownym nawet zetknięciu z utworami.

Z jednej strony — zwarte kompozycyjnie wypowiedzi o wyraziście uwydatnionej linii rozwijania

- Konstrukcja  
zwarta (klasy-  
cyzująca)...
- ... i rozkojarzona
- Głosem własnym...
- ... i cudzym
- jej wątku, związane w konstrukcję opartą na szeregowaniu strof lub segmentów, jawnie wykorzystujących wymowę poetycką jednolitości utworu mimo rozczłonkowania jego wewnętrznej budowy; słowem w klarowności swej budowy i w skończonej pełni wypowiedzi — wyraźnie klasycyzujących. Przykłady można by powtórzyć spośród tych, które padały dla zilustrowania utworów zbliżonych do liryki śpiewnej. Wiele takich znaleźć by w tomikach Szymborskiej, Urszuli Koziół, Kamińskiej, Harasymowicza... Nie tylko zresztą spośród takich, które nawiązują do budowy liryki śpiewnej.
- Z drugiej strony — wypowiedzi jakby rozkojarzone wewnętrznie, wiodące czytelnika luźnym zestawieniem sygnałów ku wielostronnie i swobodnie rozrzuconym skojarzeniom, obliczone na bardziej wzmożoną aktywność współtwórczą u odbiorcy w scalaniu części w związki myślowe lub wyobrażeniowe, najczęściej niedookreślone i wielokierunkowe w swych znaczeniowych sugestiach. Wiersze „trudne” — jak zwykli mówić o nich czytelnicy, utrzymane w stylu zbliżonym do nowoczesnej gry plam w malarstwie, dowolnie na pozór rozrzuconych w obrazie pozatematycznym. Przykładów — ile chcąc. Najlepszych chyba — szukać u Karpowicza.
- Przeciwstawienie inne. Monologi mówione głosem własnym, jak gdyby w imieniu poety identyfikującego się z podmiotem, i monologi wypowiedziane głosem cudzym, w imieniu „bohatera” lirycznego, często prezentującego uogólnioną postać dzisiejszego człowieka, kiedy indziej występującego jako obraz typowej reakcji na otaczającą nas współczesność. Chodzi nie tylko o takie monologi, które wkładane są w usta wyraźnie skonkretyzowanych i w tytule już wprowadzonych postaci. Nie tylko o takie na przykład, jak *Powrót prokonsula* Herberta czy *Dante Grochowiaka*. Mowa o utworach, w których „głos cudzy” jest głosem nie nazwanego podmiotu, osobowości odgrywanej niejako przez autora, czy

podawanej przez niego w postaci cytatu, jakby w cudzysłowie. W procesie rozwojowym należałoby je może ustawić jako kontynuację dawnej „liryki roli”, z tą jednak bardzo zasadniczą zmianą, iż swą wymowność liryczną opierają one na rozszczepieniu podmiotu lub na odsunięciu go od pozycji, jaką w samym sposobie skonstruowania wypowiedzi skłonni jesteśmy przypisywać podmiotowi czynności twórczych. Przykłady: *Głos wewnętrzny* Herberta, *W przytulku* Szymborskiej.

Nie zawsze „bohaterowie” ci mają tak jak Pan Cogito imiona od razu uogólniające ich rysunek wewnętrzny i stwarzające dystans między nimi a wyłaniającym się spoza wiersza obrazem autora. Najczęściej owo odsunięcie się twórcy od wyobrażanej osobowości podmiotu zasugerowane zostaje tonem monologu poddanym przeważnie wyrazistą konwencją stylizacji języka na wypowiedź zasłyszaną i później, bez komentarza od autora, jakby z taśmy magnetofonowej czytelnikowi odtwarzaną. Tekst taki jawi się przeto na prawach cytatu przywoływanego zazwyczaj bez jakiegokolwiek wprowadzenia czy komentarza — choćby tylko w informacji tytułowej. Wymowność samej wypowiedzi, jej sens istotny ukrywa się właśnie w pozornym obiektywizmie rzekomego „nagrania” wypowiedzi, w odmienności językowej i w charakterystyczności wyrażanego stanowiska, ostro zarysowującej osobowość prezentującą się w wygłaszanym monologu. Aktor odgrywający jej rolę, czy ściślej: reżyser stwarzający osobę i scenę wypowiedzi, pozostaje w ukryciu. Ale obecność jego odczuwamy wyraźnie.

Stwarza to nową sytuację komunikacji: podmiot ulega jak gdyby rozdwojeniu na osobowość prezentowaną w tekście (odgrywaną w monologu) i osobowość, która odgrywa rolę tamtej i samym sposobem skonstruowania wypowiedzi, bez słowa komentarza, sugeruje odbiorcy nie sformułowaną wprost refleksję, interpretację czy ocenę ukazy-

Rozdwojenie  
podmiotu

wanego stanowiska. Czasem kształtuje sytuację czy postawę poddaną jedynie do przeżycia lirycznego, bez intencji oceniającej. Wytworzony w ten sposób dystans między wyobrażonym twórcą a podmiotem wypowiedzi wydłuża perspektywę spojrzenia na rozgrywaną scenę. Widzimy ją zarówno z aspektu osoby mówiącej, jak i w świetle domyślnej intencji ukrytego reżysera-twórcy.

Niemniej dramatyczny charakter mają utwory, które stanowią jak gdyby odmianę tego zjawiska: dość częste wypadki niewyraźnej oscylacji, jakby migotania między tym, co oznacza osobowość „bohatera” prezentującego się w monologu, a tym, czego się dorozumiewamy jako przejawu myśli autorskiej. Pozorna czy istotna solidarność obu wcieleń podmiotowych kształtuje szczególny rodzaj gry poetyckiej takich monologów, jak niemal wszystkie migawkowe opowiadania „bohatera” utworów Białoszewskiego lub niektóre z żartobliwych autoprezentacji Harasymowicza.

Rodzaj gry poetyckiej

Dla przykładu — jeszcze jedno z wielu możliwych, biegunowo ułożonych przeciwstawień. Wypowiedzi autorytatywnie stwierdzające, zamknięte w system przesvědzeń utrwalonych już i niewątpliwych, rejestrujące punkt dojścia. I wypowiedzi utrzymane w kategoriach refleksyjności poszukującej, rozwijane w tonie pytań i niepewności; z kontemplacyjnego wnikania w przedmiot wiodące swój wątek ku wątpliwościom i zamyśleniu. Wypowiedzi otwarte ku zarysowującym się problemom, zatrzymane w biegu pytań o sprawy dalekie od rozwiązania. Byłyby może elegijne, gdyby nie stawały się tak wyraźnie zdynamizowane dramatyczną sytuacją spotkania z pytaniami oko w oko.

Z jednej strony *Prześłanie pana Cogito*, z drugiej *Co będzie?* Herberta; z jednej strony *Wahadło cienia*, z drugiej *Znakiem wody* Urszuli Koziół; z jednej strony *Wiem o miłości*, z drugiej *Dokąd ślepy ślepego...* Kamieńskiej.

Można by tak dalej wypróbować ewentualną przydatność stosowanych w ten sposób rozróżnień biegunowych, choćby takich na przykład, jak wypowiedzi rozwijane w jednej linii wątku i utwory odwołujące się do zestawień równoległych, czy do tak częstej dziś metody wyliczenia w nagromadzeniu równoważnych członów tematycznych, jak jest to na przykład w obu cytowanych przed chwilą utworach Kamińskiej. Albo — utwory zróżnicowane w swej semantycznej dwupłaszczyznowości: jedne — paraboliczne, z niewypowiedzianą, domyślną tylko płaszczyzną poddaną czytelnikowi alegorycznie (jak np. *Apollo i Marsjasz* Herberta) oraz inne — metaforyczne, z organicznym i jak najściślejszym zespoleniem obu płaszczyzn znaczeniowych, nierozzerwalnie ze sobą współgrających (jak np. *Kontemplacja* Urszuli Koziół w swym finałowym efekcie).

Inne rozróżnienia

## 6

Wszystkie z tych antynomicznych rozróżnień przytoczono na prawach dalekich od kompletności przykładów, nie oglądając się ani na niejednakową ich wagę, ani na ewentualne powiązania systemowe. Nie o to tu chodziło. To sprawa dalszych, dokładniejszych już prób uporządkowania terenu. Nie przeprowadzano także tych zestawień w oczekiwaniu, iż się wyłonią z nich zarysy jakichś nowych rozróżnień gatunkowych, choć niektóre prowadziły — jak się zdawało — ku perspektywom krystalizujących się dopiero typów wypowiedzi, takich na przykład, jak quasi-śpiewne segmentacje, monologi dramatyczne o rozszczerzonej podmiotowości czy poezja pytań i kontemplacji.

Chodziło raczej o ilustrację różnych możliwości genologicznego sprobematyzowania badań tych przejawów poezji współczesnej, które zorientowane są na wypowiedź pozagatunkową. Przeprowadzano tę



Powinności genologii

próbę w przeświadczeniu, że genologia obejmuje nie tylko zagadnienia gatunków, ale także kompleks spraw strukturalnego zróżnicowania w zakresie typów wypowiedzania się poetyckiego nawet wtedy, gdy nie mają one jeszcze — jako kategorie genologicznych rozróżnień — pełnych praw utrwalonych w świadomości społecznej, a występują — być może — jedynie jako zarysowujące się dopiero tendencje.

Uwagi obliczone były raczej na sprowokowanie dyskusji niż na propozycje konkretnych rozwiązań trudnego i wciąż jeszcze nie wykrytowanego programu poczyną genologii na terenie poezji współczesnej.